

# 1926年から1930年前後の魯迅における マルクス主義文芸理論に関する覚え書 ——トロツキー等のマルクス主義文芸理論との関係(中)

中 井 政 喜

## I. はじめに

II. 1926年三・一八惨案から1927年にかけての有島武郎・トロツキー等の影響(以上  
前々号(第46号))

III. 1928年「革命文学論争」以降から1930年頃にかけて(以下今号)

一、マルクス主義文芸理論(トロツキーのマルクス主義文芸理論を含めて)の受容

1. 自己(内部要求、個性)に基づく文学の階級性(第1の観点から)
2. 社会現象としての文学(第2の観点から)
3. 描写される対象自体の階級性(第3の観点から)
4. 環境に応じて生まれる文学
5. 階級移行の可能性を認識したあとの、「革命人」と「革命文学」(以下次号)
6. 文学的同伴者の革命後の境遇と動揺について

二、トロツキーの過渡期におけるプロレタリア文化・芸術の不成立論について

## IV. さいごに

## III. 1928年「革命文学論争」以降から1930年頃にかけて

一、マルクス主義文芸理論(トロツキーのマルクス主義文芸理論を含めて)  
の受容

私は、マルクス主義文芸理論(史的唯物論を一つの基礎とする)に対する魯迅の本格的接触と受容は、1928年頃から始まる革命文学論争を契機として行われたと考える<sup>1</sup>。魯迅は、1928年6月から雑誌『奔流』において開

始する「蘇俄的文芸政策」の翻訳<sup>2</sup>、またのちに『壁下訳叢』（上海北新書局、1929・4）に収める片上伸、青野季吉等の諸論説の翻訳<sup>3</sup>、『現代新興文学的諸問題』（片上伸著、1929・2訳了、上海大江書舗、1929・4）の翻訳、ルナチャルスキーやプレハーノフの諸著作の翻訳等をつうじて、1928年から1930年頃にかけて、それ以前の厨川白村・有島武郎の考え方に対する批判的な継承と発展、そして或る点（例えば階級移行を認めるかどうかの問題、文学と宣伝の問題等）においてはその克服を行っていったと考える。

第一に、1928年以降マルクス主義文芸理論から魯迅が受容したことを、次の3つの観点において考えることにする。

第1の観点として、作家が心のあるがままに流露する場合であっても、それが社会的歴史的に規定される作家の自己（内部要求、個性）に基づくものである以上、その内心の流露（表現）は社会的歴史的に規定される内容をもつ。言い換えれば、作家が心のあるがままに流露した内容は、作家の自己（内部要求、個性）自体にかかわる階級性をも帯びる<sup>4</sup>。

第2の観点として、作家がいったん作品に表現して他人に伝達する以上、作家の本来の意図のいかんにかかわらず、作品は一つの社会現象となる。（したがって宣伝の役割を果たす。）

第3の観点として、作家の描写し表現する対象自体が、社会的歴史的に規定される存在である場合を考える。その場合対象の描写と表現は、対象自体にかかわる或る階級社会における階級性をも帯びる。

第二に、1930年頃までの、マルクス主義文芸理論に対する魯迅の受容におけるいくつかのそのほかの問題点に触れることにする。

## 1. 自己（内部要求、個性）に基づく文学の階級性（第1の観点から）

心のあるがままに流露してこそ真の文芸であるとは、言い換えれば自己（内部要求、個性）に基づいて、対象を描写し表現する文学の在り方（厨川白村、武者小路実篤、有島武郎等の主張における）である。それは、『文学と革命』（トロツキー著）の入手（1925年8月26日）以前に、1924年25年

頃、魯迅にすでに存在した考え方であった。

1928年、マルクス主義文芸理論と本格的に接触して以降、魯迅は依然として、文学が自己（内部要求、個性）に基づくものであるとした<sup>5</sup>。しかしその自己（内部要求、個性）は、武者小路実篤の言う「自己」のような無限定なものではなく<sup>6</sup>、社会的歴史的に規定されるものであり、社会的関係の総和としてあると考えた。言い換えれば、作家が心のあるがままに流露する場合であっても、その内心の流露（表現）が社会的歴史的に規定される作家の自己（内部要求、個性）に基づくものである以上、その内心の流露（表現）は社会的歴史的に規定される内容をもつ。すなわち、それは作家の自己（内部要求、個性）にかかわる階級性をも帯びる。

そしてプロレタリア文学（無産階級文学）もプロレタリア作家の自己（内部要求、個性）に基づく。この自己（内部要求、個性）は、旧来の心境小説における作家個人の心境にのみとどまるものではなく、さらに社会的広がりをもった自己であるとされた<sup>7</sup>。魯迅は、文学が自己（内部要求、個性）に基づくというこの一つの共通点（文学の特質）に、旧来の文学とプロレタリア文学との接点を認めた<sup>8</sup>。この接点には、文学が自己（内部要求、個性）に基づくという共通点をとおしての、旧来の文学に対する新しい文学の批判的な継承と発展の可能性の意味がある。また、この自己（内部要求、個性）が社会問題を取りこみ、消化吸收することをとおして、自己自体がコペルニクス的な転回を遂げる可能性がある。

上述のことを言い換えれば、私はここでは、作家が自己（内部要求、個性）に基づくという場合の、自己という接点について言及した。ここには、魯迅が厨川白村・有島武郎的な文学観から移行して、マルクス主義文芸理論に基づく文学観を受容する場合における、一つの批判的な継承・発展があり、また克服（とりわけ、文学と宣伝の二律背反の克服、自己の階級移行の可能性に対する承認）の意味があると思われる。

一つの側面から言えば、そこには、文学が自己（内部要求、個性）に忠実に基づくという共通点が継承され存在するという意味において、厨川白

村・有島武郎に対する批判的継承・発展の一側面の意味がある<sup>9</sup>。すなわち文学の特質を保証する一側面がある。言い換えれば、作家が生硬な理論や或る固定的形式にのみ陥らないことを保証する、作家主体の存在を保証する一面があると思われる。

他面から言えば、自己（内部要求、個性）の位置づけに対する社会的歴史的な見方への転回、作家の基づく自己自体のコペルニクス的な転回の意味がある、と思われる<sup>10</sup>。それは、有島武郎が潔癖に階級移行を不可能と考え、魯迅もその不可能性を認めていたことから変化して、階級移行の承認へとつながることであったと考えられる。

## 2. 社会現象としての文学（第2の観点から）

上述の、作家の内心の流露という点にかかわって、視点を変えて読者の立場から見れば、この作家の内心の流露である文学がいったん社会に公表されると、それは一つの社会現象となる。ゆえにその文学は一つの社会現象として存在して、読者に対して宣伝の役割を果たしうる。

「私は文芸の天地を旋回させる力を信じていないものだ。しかしもしも別の方面でそれを応用しようとする人があれば、私はできるとも思っている。例えば『宣伝』がそれである。

アメリカのシンクレアー〔アプトン・シンクレアーのこと——中井注〕は言っている、あらゆる文芸は宣伝である。私たちの革命文学者は宝と見なして、大きな活字で印刷したことがあった。しかしまた厳粛な批評家は、彼が『浅薄な社会主義者』だと言った。しかし私——やはり浅薄な——はシンクレアーの言葉を信じている。あらゆる文芸は、宣伝である、人にすこしでも見せさえすれば。たとえ個人主義的作品であれ、少しでも書きだせば、宣伝の可能性をもつ、文を書かず口を開かないのでないかぎり。そこで革命に用いて道具とするのも、もちろん可能である。』（『文芸与革命』、1928・4・4、『三閑集』）

1928年において魯迅は、文学を一つの社会現象として位置づけることによ

り、厨川白村の指摘する、文学と宣伝の二律背反<sup>11</sup>を克服した<sup>12</sup>。この点について、魯迅は、片上伸の「文学と読者の問題」(『文学評論』<sup>13</sup>、新潮社、1926・11・5、魯迅入手年月日、1927・11・7)の次のような考えを参考にしたと思われる。

「一定の公衆を予想することなしに、芸術上の作品の価値を考えることは出来ない。芸術上の価値は自のずから一つの社会的現象である。」(『文学の読者の問題』、1926・4、『文学評論』所収)

「文学創作の方面の事実から見ると、作者自身は或いは『純粋な芸術』のための使徒として自分を考え、文学の社会性というようなことは、てんで意識していないかも知れない。しかし、作品が出来上がるとともに、それは作者の意識の如何に頓着なく、客観的な価値の対象となるのである。即ち作品が出来上がるとともに、それは一つの社会的現象となるのであって、この事実は何としても否定することも無視することも出来ない。」(『文学の読者の問題』、前掲)

「功利的な傾向を明らかに追うところの文学、いろいろの意味での宣伝文学教訓文学は、世界の文学史に少なくない。しかしながら、文学が社会性を持ち、一つの社会的現象であるというのは、必ずしもそれが宣伝的、教訓的、功利的な傾向を追うからではない。そういう傾向の有る無しに拘らず、文学は一般に人間の生活感情を統一組織する力を持っているのである。文学が、一定の理想や観念を読者の間に普及浸潤せしめようなどという考えから全くかけ離れて、全く『芸術のための芸術』の主義にかなうものの如く判断せられる場合に於いても、やはりそれは人間の生活感情を統一組織する一つの力であって、即ち社会性を持ち、一つの社会的現象として十分成り立っているのである。」(『文学の読者の問題』、前掲)

ここでの片上伸の論理の展開と、魯迅(「文芸与革命」、1928・4・4、『三閑集』)の言及の仕方の類似に基づけば、宣伝と文学を二律背反とする魯迅の考え方(厨川白村的)の克服においては、片上伸の論の影響があったと推測できる<sup>14</sup>。

魯迅はしかし同時に、すべての宣伝が文学ではありえず、文学は文学としての特質をもたなければならないとする。これは、文学が自己（個性、内部要求）に基づくものであることにかかわり、また次項で『神曲』についてトロツキーが述べるような、人の心を打つ芸術的表現にかかわることであった。それは中国の革命文学派の「標語スローガン文学」に対する批判でもあったと思われる<sup>15</sup>。

魯迅は、心のあるがままの流露こそが文学者に求められる誠意と勇気であると考えた。1924年25年頃、封建的社会の因襲の圧迫に抗し、封建的思想・倫理に抗して、文学は自立したものでなければならないとした。しかしこうした厨川白村に基づく、1924年25年頃の魯迅の考え方と、『文学と革命』（トロツキー著）の次のような考え方とが、無条件に直接に繋がるものであると見なすことはできない、と私には思われる。

「彼等〔随伴する人々、すなわち同伴者的藝術家を指す——中井注〕は『ソウェート・ロシヤ』の肖像を描いている、そして時々は大藝術家達をも描いている。体験、画法はすべて揃っている、しかもただ、そうして出来た肖像は似てもつかないものなのである。何故であろうか？それはその藝術家が自分の描いているものに対して内面的興味を持たないからである、精神的一致がないからである。」（「第一章 非十月革命文学」、『文学と革命』、トロツキー、茂森唯士訳、改造社、1925・7・20、31頁）

「芸術に於ける客観的社会依存、並びに社会功利についてのわがマルクス主義的解釈は、政策的言語に翻訳する時、法令又は命令書の力によって芸術を支配せんとするものであるとの意味には決してならぬ。われわれにとって、新しき芸術或は革命的芸術なるものは、労働者を主題としたもの、又、われわれが詩人から要求するものは工場の煙突あるいは資本に対する暴動を描写した芸術であるかの如く見做すのは誤謬であり、馬鹿げたことでもある。勿論、新芸術は有機的にその焦点をプロレタリアートの闘争に向けざるを得ないことは当然である。だが、新芸術の<sup>すき</sup>契は全然番号づけられた畦をのみすくことに限られてはいない、——反対にそれは全部の畑を

横にも縦にも耕やすべく使用されなければならぬ。個人的叙情詩の最小の範囲すら新芸術の埒内<sup>らちない</sup>に当然の存在権を有し得る。」「(第五章 詩の形式派とマルクス主義)、『文学と革命』、前掲、225頁－226頁、ルビは中井)

封建的社会の因襲の压力、封建的な思想的倫理的な压力に抗して、自立した文学を主張した厨川白村の言論と、ロシア共産党の政策の枠内において、文学・芸術の独自性特殊性を認めたくて文芸政策を立てようとするトロツキーの言論とを、芸術の独自性を強調するという点で、無条件に共通するものである、或いは接続しうるものであると、私は考えることができない。私はそこに同質性と異質性が同時に存在したと考える。両者(厨川白村とトロツキー)に、文学の独自性を強調する点での抽象的な同質性を認めることは可能であるけれども、しかしながら文学の独自性を強調する両者の思想的な根本の違い、社会的な立場の違い、その取り巻く環境・背景の相違ということによって存在する、両者の異質性を無視することはできない<sup>16</sup>。例えば、厨川白村の文学の独自性とは、封建的日本社会の压力に対する、作家の自己に基づく文学の自立性を説く、内向きのもの、内面的なものである<sup>17</sup>。それに対して、トロツキーの言う文学の独自性とは、厨川白村の言う作家の内面的な部分を含みながら(芸術的に高められた文学の表現を含めて)、第一に、文学を史的唯物論に立って解釈し位置づけたうえのものである。第二に、執権するロシア共産党が政策を立てる場合、政治的分野とは異なる文学領域の独自性に対する、そして作家の特殊性に対する、ロシア共産党の注意深い配慮と政策を、要求するものであった、と思われる<sup>18</sup>。

私は、厨川白村とトロツキーの両者の、文芸の独自性の強調に関する言論の関係は、同質のものが存在するけれども、基本的には異質の、質的相違のある文芸観に立つ考え方であったと考える<sup>19</sup>。言い換えれば、厨川白村の文芸論(1924年25年頃魯迅が共鳴した)からマルクス主義文芸理論(トロツキーのマルクス主義文芸理論も含めて)へいたる魯迅における関係は基本的に、批判的な継承・発展と、克服の過程であったと考える。例え



ば、前述のように魯迅は、文学が自己（内部要求、個性）に基づくものであるとしつつも、その自己を歴史的社会的に規定されるものとし、基づく自己自身がコペルニクス的に転回・発展した（これは、批判的な継承・発展の一つの例と言える）。また魯迅は、文学と宣伝の二律背反の考え方（厨川白村）を、社会現象としての文学を考えることで、克服した。

### 3. 描写される対象自体の階級性（第3の観点から）

魯迅は1928年以降、史的唯物論に基づいて、歴史的社会的な観点から文学を解釈できるようになったと思われる<sup>20</sup>。上述の第3の観点（作者が描写し表現する対象自体が、社会的歴史的に規定される存在である場合）に基づけば、描写される対象自体が一つの歴史的社会的存在、或いは一つの社会現象である。描写される対象自体が歴史的社会的に規定されるものである以上、それは或る階級社会における階級的刻印を帯びていることになる。

「文学的階級性」（1928・8・10、『三閑集』）で魯迅は、人間の性格感情等が階級性を帯びることについて、次のように言う。

「私自身は、次のように思っています。もしも性格感情等が、すべて〈経済に支配〉される（経済組織に根拠をもつ或いは経済組織に依存する、とも言うことができます）という説によるならば、これらは必ずみな階級性を帯びます。しかし『みな帯びる』のであって、『ただそれだけがある』のではありません。」（「文学的階級性」、1928・8・10、『三閑集』）

すなわち魯迅は、人の性格感情等が必ず階級性を帯びること、しかし階級性だけを帯びるのではないことを指摘した。作家が階級社会における人物の形象を忠実に描写して、文学に表現するとすれば、その文学における人物の形象は、その対象の人物にもともと存在する階級性が描写され表現されたものとなる。

「トロツキーはすでに〈没落〉したけれども、しかし利害関係を含まない文章は将来の別の制度の社会でなければならない、と言った。彼のこの話は



やはり正しいと思う。」(「我的態度気量和年紀」、1928・4・20、『三閑集』)。  
トロツキーは、現在の階級社会において作家が階級によって、その立場によって、利害を異にするとし、そのためこうした作家の文章は利害関係を含むとする。作者とその対象自体が階級社会にあるがゆえに、利害を含まない文章は、将来の別の制度の社会(社会主義・共産主義の社会を指す)でなければならない、とした。このトロツキーの指摘を、1928年4月、魯迅は正しいとしている。

ルナチャルスキーは階級によって異なる審美観について、「芸術与階級」(魯迅訳、週刊『語絲』第4巻第40期、1928・10・1、副題、「(日本)昇曙夢訳 A.Lunacharsky 的『芸術論』第三章」)<sup>21</sup>で次のように言う。

「特に階級的美学なるものが存在し得るであろうか？勿論それは存在し得る。」(「三 芸術と階級」、翻訳の底本は『マルクス主義芸術論』〈昇曙夢訳、白楊社、1928・7・30〉による。38頁)

「もし、我々がなぜに趣味を変えるかを<sup>けんかく</sup>検覈するならば、我々は経済組織の変更、概して様々の社会的階級が文化に及ぼす影響の程度に於ける変化が、その根柢に横わっているのを看取するであろう。」(「三 芸術と階級」、前掲、39頁、ルビは中井)

「女性美の理想は農民のそれとインテリゲントのそれとは違っている。上流に位するインテリゲントの連中は——チェルヌイシェーフスキイは言っている——繊細な足と繊細な手とがたまらなく好きである。けれどもこれらの特徴は何を表示しているか？——これは退化であり、寄生生活である。身体の萎縮の始まりは即ちそのような貴族的な手と足である。こんなものは隠すことの出来ない嫌悪の情を人々に込み込ませるものである。これと反対に農民は許嫁を選択するに際して、相手の娘の健康の程度を至極明確に決めることが出来る。そして彼女は働き人として、妻として、母親として立派であるか如何かを我が胸に訊ねる。

燃え立つような血色、肉体的力、最も直接的な意味に於ける女らしさの明瞭に表現された特徴——これらのものが農民を魅惑するであろう。

それ故に我々は、社会の異なった両極の対立の例に於いて、美学の領域に於ける甚だしく反対な見解を見るのである。」「(三 芸術と階級」、前掲、40頁)<sup>22</sup>

魯迅は1928年10月の段階で、階級における審美観の違いについてのルナチャルスキーの解釈を知っていた。

これに関連して、左連結成(1930・3・2)ののち魯迅は、鄭伯奇によれば<sup>23</sup>、左連による講演会(1930・3・19、中国公学院<sup>24</sup>)で階級による審美観の違いについて、次のように講演したという。

「そのあと、魯迅は故郷の習俗を話した。言葉ははっきりと覚えていないが、魯迅は続いて結婚の習俗を引きあいに出した。大意は、彼の故郷では、嫁を取るとき、瓜実顔の柳腰という美人を求めない。求めるのは腰や腕がまるまると太く、血色の良い健康な女性である、と。この例によって、彼は農民と紳士の美観に対する違いを結論づけた。そのあと、彼は実例によって『美は絶対的なものである』という観念論の誤りをあばき、『美の階級性』という考え方に、鉄のような根拠を指し示した。」「(魯迅先生の演講」、鄭伯奇、1936・10、前掲、78頁)

この魯迅の講演の内容は、ルナチャルスキーの上記の文章(或いはそののち翻訳したチェルヌイシェフスキーの文章、「第一章 文学及び芸術の意義」〈『チェルヌイシェフスキー——その哲学・歴史及び文学観』「第三篇 チェルヌイシェフスキイの文学観」、プレハーノフ著、蔵原惟人訳、叢文閣、1929・6・13、魯迅訳、季刊『文芸研究』第1巻第1期、1930・2・15)に啓発されたものである、と思われる。

文学が階級性を帯びると魯迅が論ずる場合、次の二つの面を含めていたと思われる。主体の面から言えば、対象に対する審美的判断は、判断者の階級性を帯びる。客体の面から言えば、対象自体の階級的刻印が判断者の審美的判断を規定する。

しかし魯迅はまた、文学が階級性(作者と対象自体の)をおびるとともに、同時に階級性だけを帯びるのではないとした。トロツキーは、例えば

性格感情の普遍的な部分の存在を、次のように指摘する。

「死の恐怖といったようなエレメンタルな生物学的な感情を例に採ろう。この感情それ自体は人間のみならず動物にも具っている。人間にあってはそれは最初粗雑な、次いで芸術的な表現を見出した。夫々の時代に夫々の社会的環境に於て、この表現は変化した、即ち人間は死を様々に恐れて来たのである。而も、それにも拘らず、これに関してシェークスピアやバイロンやゲーテのみならず、聖詩の唱者によって語られたことも等しく我々の心を打つのである。」(『L.Trotsky (託羅茲基)』、『奔流』第1巻第3期、1928・8・20、「エル・トロツキイ」、『露国共産党の文芸政策』〈前掲、1927・11・25、91頁〉)

死の恐怖について、それぞれの時代にそれぞれの社会的環境において、その表現が変化してきた。それにもかかわらず、死の恐怖について、シェークスピアやバイロンやゲーテ等によって語られてきたことは、我々の心を打つ、と言う。ここでトロツキーは、歴史的社会的条件を超えて、人間に共通する普遍的感情(死の恐怖等)が存在することを指摘している<sup>25</sup>。

またトロツキーは、芸術作品にその時その場を超えて、人の胸を打つ作用があるとする。

『『神曲』は、彼〔『ナ・ポストウ』派のラスコーリニコフを指す——中井注〕の意見によれば、それが或る時代の或る階級の心理を理解することによってのみ、我々にとって価値があるのである。そういう風に問題を立てることは——何のことはない『神曲』を芸術の領域から抹殺することを意味する。或いは、そうすべきの時が来ているかも知れない、しかし苟もその場合には問題の性質をはっきり理解して、結論を恐れないことが必要である。『神曲』の意義は、それが私に或る時代の或る階級の気持を理解させる点にあると言うなら、それだけでもって私はそれを単なる歴史的ドキュメントにしてしまっているのである、何となれば、芸術作品として、『神曲』は私自身の感情と気持とに何事かを語るはずであるから。ダンテの神曲は圧迫的に私と作用し、ペッシミズム、憂鬱を私の内部に育むことが出

来、或いは又その反対に、私を高揚し、飛翔させ、鼓舞することが出来る……。これが芸術作品と読者との間に存する基本的な相互作用である。勿論、何物も読者に一個の研究者として単なる歴史的のドキュメントとして『神曲』を取扱う事を禁じはしない。けれども之等二つの態度は異った面に横わっているものであって、相互に関係はしているものの、一をもって他を覆う事の出来ないのは明らかである。如何にして我々と中世のイタリアの作品との間に歴史的でない、直接的な美的関係が成立し得るか？それは階級に分たれた社会に於ては、その一切の変遷に拘らず、或る種の共通の性質がその間に存することによって説明される。中世イタリアの都市に発達した芸術作品が、事実、我々をも感動させ得る。その為めには何が必要であるか？ほんの少しである、即ちこれ等の感情及び気持が当時の生活の制限を遙かに高く超えるような、そういう広い、緊張した、力強い表現を受取ればそれでいいのである。勿論、ダンテも亦——一定の社会的環境の所産である。しかしダンテは——天才である。彼は自分の時代の経験を巨大なる芸術的な高みに押上げている。それ故に若し我々が今日、他の中世の芸術作品を単に研究の対象としてのみ見ていながら、『神曲』には、芸術的鑑賞の源泉としてこれに対していとすれば、それはダンテが13世紀のフロレンスの小ブルジョアであったからではない、著しい程度に於て、この事情にはよらぬのである。」(「L.Trotsky (託羅茲基)」、『奔流』第1巻第3期、1928・8・20、「エル・トローツキイ」、『露国共産党の文芸政策』〈前掲、1927・11・25、89頁－91頁〉)

このように同時にトロツキーは、芸術作品を単に歴史的社会的な記録としてだけ見ること(歴史的社会的観点からのみ見ること)が、芸術の別の一面を見失うことになることを指摘する。その別の一面とは、作家の感情と気持ちが作品の中で、読者を鼓舞し、高揚させ、或いは憂鬱を内部に育むことができるような、胸を打つような、芸術的表現にまで高められていることである。それは、作者のその時期その社会の制限を超え、読者に働きかける作用となるとする。

魯迅は、文学が階級性（作者と対象自体の）をおびるとともに、同時に階級性だけを帯びるのではないとした。文学には、その時期その社会の制限を超えて、読者の胸に響く内容と芸術的表現が存在するとした、と思われる<sup>26</sup>。

#### 4. 環境に応じて生まれる文学

魯迅は、文学が環境に応じて生まれるという1927年頃以来の新しい認識を、「現今的新文学的概観」（1929・5・22講演、半月刊『未名』第2巻第8期、1929・4・25、『三閑集』）で次のように述べる。

「各種の文学は、すべて環境に応じて生まれるものです。文芸を推賞する人は、文芸が波風を起こしうることを好んで言いますが、しかし事実においては、政治が先行し、文芸があとから変化します。もしも文芸が環境を変えることができると思うのなら、それは〈観念論〉の話です。事実の出現は、決して文学者が予想するようなものではありません。ですから巨大な革命では、以前のいわゆる革命文学者は滅亡しなければならず、革命に少し結果が出るようになり、息をつく余裕が少しあるようになって、はじめて新しい革命文学者が生みだされます。」（「現今的新文学的概観」、1929・5・22講演、前掲、『三閑集』、134頁）

私は、上の文章から次のように考える。

①1929年の段階で魯迅は、文芸が環境を変えることができると考えるのは、「観念論」の話だとしている。言い換えれば、魯迅は史的唯物論の立場に立って、文芸と環境の関係を考えていることが分かる。1926年頃以前において、魯迅は中国変革のための思想革命（精神改革）の根本的重要性を信じていた。その点における文学の推進力としての役割を高く評価していた。そのことからすれば、上の発言は大きな転換を示している。

また、魯迅は1933年12月20日付けの徐懋庸宛て書簡で、文芸と社会の関係について次のように言う。

「文学と社会の関係は、まずそれが社会を敏感に描写し、もしもそれに力

があれば、また一転して社会に影響し、変革を起こさせるのです。これはちょうど、ごま油がもともとごまから取りだされますが、それにごまを浸すと、ごま油をさらにいっそう油っぽくさせるようなものです。」

まず、社会の存在を文学が敏感に描写し、その文学が力量のある場合、逆に社会に影響を与え、変革を起こさせることがあるとする。1933年の段階では、魯迅はさらに深い史的唯物論の理解に立っている。一方で、文芸が環境に応じて生まれるとしながら、他方で、文芸と社会（環境）の関係について相互作用をも視野に入れてとらえていることが分かる。

②またここには、文学が環境に応じて生まれるという点にかかわって、『魯迅とトロツキー——中国における《文学と革命》』、長堀祐造、前掲、2011・9・25) が指摘する、「遅れてくる文学」というトロツキーの考え方の影響を見ることができる。しかし文学と環境の考え方について、魯迅の考え方はトロツキーの影響のみに限定されないと思われる。1920年代北京において、魯迅は次のように言った。

「まさに苦しんでいるその時に、苦しみを表現することはできない。伝説の極苦地獄の亡霊は、かえって決して叫び声を上げない。」(「〈碰壁〉之后」、1925・5・21、『華蓋集』)

人がまさしく苦しんでいるときには、苦しみを表現できない。苦しみから脱却できたあと、その苦しみから距離をとれるときに表現できるとする。とすれば、魯迅は、息をつくことができる精神的余裕が作家になれば、文学として表現されえない、と考えていたと思われる。

そうした文学と環境の関係についての考え方は、中国変革を何らかの形で常に展望した、日本留学期から1920年代にいたる魯迅のそれまでの体験(例えば日本留学時代の文学活動の失敗、辛亥革命の挫折等)、1926年の3・18惨案の経験、国民革命での武力と文学との関係の体験を踏まえ(例えば、軍閥孫伝芳を駆逐したのは国民革命軍の武力であったこと)、さらにトロツキーのマルクス主義文芸理論書『文学と革命』等との接触とともに、1928年以降、史的唯物論を受容して到達した魯迅の考え方であると言った

方が良い、と思われる。

③そして息をつく精神的社会的余裕が少しあるようになって後、はじめて生みだされる新しい革命文学者が、過渡時期を経過し、次の社会主義・共産主義社会に進むことになる、と鲁迅は考えた、と思われる。

\*1: 1928年以前鲁迅には、『蘇俄的文芸論戦』（任国楨訳、北京北新書局、1925・8、「前記」、鲁迅、1925・4・12、『集外集拾遺』所収。この本については、「鲁迅と『蘇俄的文芸論戦』に関するノート」〈『大分大学経済論集』第34巻第4・5・6合併号、1983・1・20、のちに『鲁迅探索』〈汲古書院、2006・1・10〉の第9章に所収）で述べたことがある）、『文学と革命』（トロツキー著、茂森唯士訳、改造社、1925・7・20、鲁迅入手年月日、1925・8・26〈さらに、1928・2・23〉）との接触があった。しかしそれはマルクス主義文芸理論との本格的接触と、それをつうじての受容と言えるものではないと思われる。例えば、史的唯物論についての鲁迅の言及は、1928年以降に初めて現れる。

韋素園宛て書簡（1928・7・22）で鲁迅は次のように言う。

「史的唯物論によって文芸を批評する本は、私も以前すこし読みました。それは極めて単刀直入であり、多くの曖昧で難解な問題が、すべて説明できると思いました。しかし近頃創造社一派は、あらゆるものはこの史観によって著作しなければならぬと主張し、自分ではまた分かっていず、收拾がつかなくなってます。」  
「『三閑集』序言」（1932・4・24）で革命文学論争（1928－1929）について鲁迅は次のように言う。

「私には創造社に感謝しなければならないことがある。それは彼らが私に幾種かの科学的文芸論を読むように『強要し』、先の文学史家たちが山ほど説明して、なお混乱してすっかりしない疑問を理解するようにさせたことである。このことからさらにはブレハーノフの『芸術論』を翻訳することとなり、私の——私のためにさらに他人にまで及んだ——ただ進化論のみを信ずるという偏りを補い正してくれた。」

\*2: 「蘇俄的文芸政策」について私は、「鲁迅翻訳の『蘇俄的文芸政策』に関するノート（上）（下）」（『名古屋外国語大学紀要』第44号、第45号、2013・2、8）で述べたことがある。

\*3: 『壁下訳叢』（上海北新書局、1929・4）については、「鲁迅と『壁下訳叢』の一側面」（『大分大学経済論集』第33巻第4号、1981・12・21、のちに『鲁迅探索』



〈汲古書院、2006・1・10〉の第10章に所収)で述べたことがある。「芸術について  
思ふこと〈關於芸術的感想〉」(有島武郎、1921、『芸術と生活』、叢文閣、1922・  
9、魯迅入手年月日、1926・5・21)、「宣言一つ〈宣言一篇〉」(有島武郎、1921、  
『改造』第4巻1号、1922年1月号)、「階級芸術の問題〈階級芸術的問題〉」(片上  
伸、1922・2、『文学評論』〈新潮社、1926・11・5、魯迅入手年月日、1927・11・  
7)所収)、『『否定』の文学〈「否定」的文学〉」(片上伸、1923・5、『文学評論』〈前  
掲)所収)、「芸術の革命と革命の芸術〈芸術的革命と革命的芸術〉」(青野季吉、  
1923・3、『轉換期の文学』〈春秋社、1927・2・15、魯迅入手年月日、1927・11・  
11)所収)、「現代文学の十大欠陥〈現代文学的十大欠陥〉」(青野季吉、1926・5、  
『轉換期の文学』〈前掲)所収)、「最近のゴーリキイ〈最近的戈理基〉」(昇曙夢、  
『改造』第10巻第6号、1928・6、魯迅入手年月日は、1928年7月以前)等は、す  
べて『壁下訳叢』が1929年4月に出版されたとき、初めて掲載された。魯迅の入  
手年月日からみて、1927年11月以降に翻訳したものと思われる。

\*4:魯迅は、「〈硬訳〉与〈文学的階級性〉」(1930・3発表、『二心集』)で次のよ  
うに言う。

「私たちが見る無産文学理論の中では、(中略)次のように言っているのに過ぎない。  
文学には階級性があり、階級社会の中では、文学者は自分では〈自由〉と  
思っていて、自分では階級を超えていると思っているけれども、結局は無意識的  
に自己の階級の階級意識に支配され、その創作は、ほかの階級の文化ではない、  
と。」

また、魯迅は、「關於小説題材的通信」(1931・12・25、『二心集』)で次のよ  
うに言う。

「ほかの階級の文芸作品は、たいてい今戦っている無産者とは関係がありません。  
小資産階級がもしも実際に無産階級と一脈相通ずるところがなければ、その階級  
を憎悪し或いは諷刺することは、無産階級から見れば、ちょうど聡明で才能のあ  
る坊ちゃんが家の見こみのない子弟を憎むのと同じであって、或る家の中のこと  
で、かわりあう必要のないことです、まして損得を言うことはできません。例  
えばフランスのゴッテは、資産階級を心底憎みましたが、彼自身は生粋の資産  
階級の作家でした。もしも下層の人物を描くとしたら(彼らが『その時代の大潮  
流のなかで圏外へとぶつかった』のではないだろうと思います)」、いわゆる客観  
とは実は建物の上から見る冷眼であり、いわゆる同情も空虚な布施にすぎず、無  
産者には補助となるところはありません。しかもその後のことも可能性は言いが  
たいです。また例えばフランスのボードレールですが、パリ・コンミュンが起

きたとき、彼は感激して支持しました。勢力が強大になると、自分の生活に障害があると考え、反動に変わりました。しかし現在の中国について言えば、私は上にあげた二つの題材〔小資産階級の作家が同じ階級を批判的に描くこと、そして小資産階級の作家が無産階級を描くこと——中井注〕は、むしろ存在する意義があると思います。例えば第一の類は、異なる階級は深く知ることができませんし、攻撃し、その仮面をはぎとることは、中の状況を熟知しないものに比べていっそう有力なはずです。例えば第二の類は、生活状況が、時代とともに変化しますので、後の作者は見ることがなく、その時とともに記載しておけば、少なくともその時代の記録となることが出来ます。ですから現在および将来にとって、ともに意義があります。〕

当時なお、小資産階級の立場にあった青年文学者に対して、中国における小資産階級の階級的立場に立つ文学の意義を上のように説いている。

この問題と関連した事実として、次の点を参考としてあげておく。この後、1933年4月、『現代』第2巻第6期(1933・4・1)に、瞿秋白訳の「馬克思・恩格斯和文学上の現実主義」(塞列爾原著、静華〈瞿秋白〉訳)が載る。(『左連期文艺理論の諸問題(一)——1931~1933年』〈平井博、『人文学報』第213号、東京都立大学人文学部、1990・3・31)によれば、原載は、『文学遺産』第2号〈コム・アカデミー文学・言語・芸術研究所、1932・4〉、著者はF.シルレルである。)原著者エフ・シルレルは、バルザックのリアリズムをいかに理解するかを論じ、この中でマーガレット・ハークネス宛てエンゲルス書簡の内容が、論稿に引用される形で紹介されている(エンゲルスの典型論について、またバルザックにおけるリアリズムの勝利について)。これは中国で初めての紹介である。同時にエフ・シルレルはまた、この文中で、創作方法における「弁証法的唯物論の方法」を主張している。

\*5:「芸術を生む胎」(有島武郎、1917、『惜しみなく愛は奪う』〈叢文閣、1920・6、魯迅入手年月日、1926・4・17)所収、「生芸術的胎」〈半月刊『莽原』第9期、1926・5・10〉、『壁下訳叢』所収)で有島武郎は次のように言う。

「芸術を生む力は主観的でなければならぬ。この主観のみから真の客観は生れ出る。(中略)

畢竟自己の問題だ、愛の問題だ。芸術家の愛がどれ程の深さに愛し、どれ程の広さに略奪し、どれ程の高さに向上し、どれ程の熱さに燃烧しているか、夫れが問題だ。」

魯迅は「葉永蓀作『小小十年』小引」(1929・7・28、『三閑集』)で次のように

言う。

「文学者は少なくとも自分の見解を率直に述べる誠意と勇気をもっていなければならない。もしもを本心を吐露しようとしなければ、意識とやらは問題にならない。」

また、魯迅は「又論“第三種人”」（1933・6・4、『南腔北調集』）で次のように言う。

「〈自己の芸術に忠実な作者〉については、一律に見ることはしない。どの階級の作家であれ、みな〈自己〉をもっている。この〈自己〉は、彼の本来の階級の分子であり、彼の自己の芸術に忠実な人も、彼の本来の階級に忠実な作者である。資産階級においてもこのようであり、無産階級においてもそうである。これはきわめて明白な見やすい事実であり、左翼理論家も分からないはずがない。しかしこの方——戴先生は〈自己の芸術に忠実な〉でもって、「芸術のための芸術」とこっそりすり替えてしまい、まことに左翼理論家の〈愚〉の骨頂を示すのである。」

\*6:「文学者の一生」（武者小路実篤、1917・8、『文学を志す人に』（改造社、1926・5）所収、『壁下訳叢』所収）で武者小路実篤は次のように言う。

「文学は実際云うと読者の要求で生れたものではなく、作家の要求で生れたものだ。娯楽とちがう処も其処にある。公衆に媚びるのが娯楽だが、文学は他の芸術と同じく、作家が自分の要求でかく。（中略）

だから文学者と云うものは我儘の多い。そして自分を生かすと云うことが一番大事なことになる。」

\*7:「芸術の革命と革命の芸術」（青野季吉、1923・3、『転換期の文学』（前掲）所収、『壁下訳叢』所収）で次のように言う。

「芸術は、言うまでもなく、個人の所産である。個人の性情や直接の経験が、そこに個人の数だけの色彩を造り出すことは、勿論である。プロレタリアの芸術と言っても、芸術家各人の先験後験の準備によって、そこに幾多のバライティの生ず可きは勿論である。特にプロレタリアの芸術運動は、一イズムの運動でなく、一階級としての運動であるから、猶更そうである。」

「現代文学の十大欠陥」（青野季吉、1926・5、『転換期の文学』（前掲）所収、『壁下訳叢』所収）で次のように言う。

「個人の心境もとより可なりである。個人の経験、個人の印象もとより結構である。いな、すべての認識と、すべての考察とがそこから出発するものであることは、説明するまでもなく明らかなことである。しかしそこにとどまって居り、そ

ここに耽っていたのでは、ただの個人の印象であり、個人の心境であるというに過ぎない。そこには何ほどの価値があろう。個人の印象から出発し、個人の心境を拡大して始めて、他に訴える力が生ずるのである。」

\*8:「第二章 革命の文学的同伴者」(『文学と革命』、前掲、64頁)でトロツキーは個性について次のように言い、個性の中の共通普遍的なものを指摘する。

「もしも個性が繰返し得ないものであるならば、それはその個性が解剖し得ないものであるということを全然意味しないのである。個性とは血統的なもの、国民的なもの、階級的なもの、時間的なもの、生活的なものとの結合である。即ち結合の独自性のうちに、精神の化学的混合の割合のうちに、個性は表現されるのである。批評の最も重大な問題の一つは、芸術家の個性(即ちその芸術)を構成要素に解剖し、それらの相互関係を発見することである。これによって批評は芸術家を読者に近づける。」

「読者にも亦、兎に角自分の『繰返し得ない魂』があるではないか、ただ芸術的には表現されて居らず、『選まれて』いないが、しかし詩人の魂と同じような種族的血統的な諸要素の結合を再現している『繰返し得ない魂』があるではないか。そこに、魂から魂への橋渡しとなっているものは繰返し得ないものではなくて、共通普遍的のものであることが証明される。共通普遍的なものを通して始めて、繰返し得ないものも認められるのである。共通普遍的なものは一個人の許にあって、その『魂』を形成しているところの、遙かに深い抗すべからざる諸条件——教育、生存、勤労、交際などの社会的諸条件によって決定されるのである。社会的諸条件は、歴史的人間社会に於いては、それは何よりも先ず階級的属性の諸条件である。観念学のあらゆる範囲に互る階級的規準が、就中芸術に於て、特に芸術に於てさえ、あれほど豊富である理由は此处にあるのである。何となればそれは屢々遙かに深い、隠された社会的暗示を現わすからである。云うまでもなく、社会的規準は形式的批評、つまり、そうはいうものの個人的ものが普遍的な単位を証拠立てているところの、芸術の技術的規準を除外しない。それどころかそれと提携してゆくものである。何となれば個人的なものが普遍的なものに近づきになることなしには、人と人との間の交際もなかったであろうし、又思索も詩歌もなかったであろうから。」

\*9:魯迅は、「関于小説題材の通信」(1931・12・25、『二心集』)で次のように言う。

「[作者が——中井注] 戦闘的無産者である場合、書くものが芸術作品となりうるものでさえあれば、そのときには彼の描写するものがどのような事柄であれ、用

いるものがどのような材料であれ、現代および将来にとって必ずや貢献する意義をもっています。なぜなのか。作者自身が一人の戦闘者であるからです。」

\*10:「魯迅先生兩次回北京」(李霽野、1956・8・25、『魯迅先生与未名社』、湖南人民出版社、1980・7)は次のように、1929年5月北京に帰省したときの魯迅の言葉を伝える。

「或るとき私たちは、すでに組織〔中国共産党を指す——中井注〕に参加したのかどうか、彼に尋ねた。彼は次のように言った。別に参加していない、だがマルクス主義は最も明快な哲学だと考える。以前混乱してははっきりさせることができなかった多くの問題は、マルクス主義の観点から見ると、分かるようになった、と。」

トロツキーは、マルクス主義(史的唯物論はその基礎的思想の一つ)が文学について果たすこれまでになかった役割について、次のように指摘する。

「マルクス主義は詩人の表現した思想なり感情なりを、そのままって以て詩人に『責任』を持たせようとは決してしない。が一層深い意義を有つ問題として取扱うことはある。即ち芸術的作品の与えられたる形式は、その一切の特異なる点において如何なる規矩に当嵌まるべきものであるか。これらの思想及び感情を、社会的に条件付けたるものは何であるか。社会、階級の歴史的發達の過程において、それらは如何なる位置をもっているか。そして猶進んでは、新らしき形式を産むに至った文学的遺伝の分子は何であるか。如何なる歴史的刺戟に影響されて、思想及び感情の新らしき合成が詩的意識の環境から、それらを隔離した殻を打破ったか。その研究は複雑となり、微細に入り、個性化するであろう。だがその基礎的中軸となるものこそは、社会的過程において芸術の奉仕の役割であろう」。(「第五章 詩の形式派とマルクス主義」、『文学と革命』、トロツキー、茂森唯士訳、改造社、1925・7・20、225頁)

「芸術上の要求は、非経済的条件によって發生するものであるという説は、無論なことである。しかし食慾も非経済的条件によって生じる。反対に、衣食に対する要求が経済の条件を創造する。マルクス主義の原律によってのみ芸術的創作を批判し、或は反対し、或は賛成することの不当なることは全然同感である。芸術品は第一にその固有の法則、即ち芸術の法則によって批判されなければならぬ。しかしマルクス主義ばかりが最もよく、なぜに、また、何処から、与えられたる時代に、与えられたる傾向が發生したか、即ち誰が、そして何故に他の芸術的形式を求めず斯様なような形式を欲求するに至ったのであるかを説明するのに適している。」(「第五章 詩の形式派とマルクス主義」、前掲、238頁)

\*11: 厨川白村は、『苦悶の象徴』（『厨川白村全集』第2巻、改造社、1929・5・8）で次のように言う。

「以上の如き意味に於て、『芸術の為の芸術』l'art pour l'art という主張は正当なものである。芸術が芸術それ自らのために存在して、自由な個人の創造を営み得るという点にこそ、芸術が真に『人生の為の芸術』たるの意義も存するわけだ。若しも芸術を人生の他の何等かの目的に隷属せしめようとするならば、その刹那、既に芸術の絶対的自由な創造性が、たとい一部分でも、否定せられ毀損せられたのである。従ってそれでは『芸術の為の芸術』でないと同時に、また『人生の為の芸術』にも成らないのである。」（『文芸の根本問題に関する考察』「(6) 酒と女と歌」）

また、厨川白村は、前掲注のように、『近代の恋愛観』（『厨川白村全集』第5巻、改造社、1929・4・3）で、創作と宣伝の関係について、作者において両者が相容れないものとした。しかし結果として作品の宣伝の効果についての可能性を示唆している。

\*12: 中国革命文学派は、文学は宣伝であるとして、1928年以降、「標語スローガン文学」という、文学の特質を見失った「革命文学」を出現させた。魯迅は「『壁下訳叢』小引」（1929・4・20、『魯迅全集』第10巻、1981）で次のように言う。「配列について言うと、前の三分の二——西洋の文芸思潮を紹介している文章はその中に入れないで——がおおよそ主張している考え方は、すべてやや古い論拠に依っているのであって、『新時代と文芸』という新しい題さえも、やはりこの流れに属している。最近一年来中国での『革命文学』という呼び声に応じてでた多くの論文は、まだこの古い殻をつつき破っていないし、ひどい場合には『文学は宣伝である』というはしごを登って、観念論の砦の中に這いこんでしまっている。これらの諸篇は大いにそこを鑑みて参考とすることができる。」

魯迅はここで、武者小路実篤の考え方、すなわち文学は自己（内部要求、個性）——無規定な——に基づくという考え方が、「やや古い論拠」に依っているとしている。1929年の段階で、魯迅は無規定な自己ではなく、歴史的社会的に規定される自己、社会的関係の総和としての自己を考えたとと思われる。魯迅はそうした歴史的社会的に規定される自己に基づく文学の在りようを想定し、そしてその点に接点をもち、また継承関係をもつ新旧文学の継承を想定した。しかし1928年以降、中国革命文学派は当時の社会的現状の要請にのみ基づき、新旧文学の継承を断ちきって「文学は宣伝である」とし、革命文学は標語スローガン文学に傾斜した。革命文学は、作家の自己（内部要求、個性）に基づくことが少なく、自己を

とおして現実を忠実に反映することが少ないような、標語スローガンに基づく文学に傾斜した。それはむしろ観念論に属するものであったと思われる。

\*13: この本の「序」(1926・10・22)で、片上伸は次のように言う。

「この書物は、言うまでもなく、最初から系統を立てて書かれたものではない。しかし、この中の諸論文を、執筆の年次に従って読み直して見ると、その間に自のずから一つの脈絡が見出される。それは、文学を社会現象として観る興味が中心となっていて、それが次第に明らかに濃くなって来ていることである。

社会現象として観なくては、文学を十分に会得することが出来ないという考えは、いつの間にか私を支配して来た。」

\*14: この点について、「ブローク・片上伸と1926年～29年頃の鲁迅についてのノート(下)」(『大分大学経済論集』第36巻第6号、1985・2・20、のちに『鲁迅探索』(汲古書院、2006・1・10)の第11章に所収)で述べたことがある。

\*15: 茅盾は「從牯嶺到東京」(1928・7・16、『小説月報』第19巻第10号、1928・10・10)で中国革命文学派の「標語スローガン文学」について次のように言う。「私は敢えて厳しく言うのだが、現在の〈新作品〉に対して首を横にふる多くの人々は、實際心から革命文芸に賛成しているのである。彼らは決してあなた方が想像する小資産階級の惰性或いはかたくなさをもっていない。彼らは最初それらの〈新作品〉に対して熱い期待を抱いていた。しかし彼らがとうとう首を横にふったのは、〈新作品〉が結局、〈標語スローガン文学〉という束縛から脱却できないことを自己暴露したからである。」

\*16: 「第2章 鲁迅革命文学論とトロツキー著『文学と革命』」(長堀祐造、『鲁迅とトロツキー——中国における《文学と革命》』、平凡社、2011・9・25、57頁、初出は、「鲁迅革命文学論に於けるトロツキー文芸理論」(『日本中国学会報』第40集、1988・10))は、厨川白村とトロツキーの両者に、「文芸の独自性を強調する点で共通するこの両者の文芸論」(57頁)としている。

また、この両者に近接する論点をあげて、次のように論ずる。

「鲁迅は、1928年4月執筆の『私の態度、度量そして年齢(我的態度気量と年紀)』(『三閑集』)で、

『トロツキーは既に〈没落〉してしまったが、利害を含まぬ文章は将来の制度の異なる社会でないと実現しない、という彼のこの言葉は、やはり正しいと私は思う。』

と、利害を顧みぬ文学という考えをトロツキーと結びつけているのである。

こうした発想はまた『功利思想に煩わされ善悪の批判に心を奪われる時、真の



文芸は絶滅する』とした、鲁迅が1924年頃盛んに翻訳紹介した厨川白村の文芸論と明らかに近接する。」(長堀祐造、『鲁迅とトロツキー——中国における《文学と革命》』、平凡社、2011・9・25、57頁、初出は、「鲁迅革命文学論に於けるトロツキー文芸理論」〈『日本中国学会報』第40集、1988・10〉)

トロツキーは、「利害を含まぬ文章」が現在の階級社会においては不可能である、と言っている。言い換えれば、現在の階級社会において、文学は利害にとらわれざるをえない、と事実判断をする。他方、厨川白村は、文学が利害にとらわれてはならない、と価値判断をする。この両者が近接しているとは、私には思えない。  
\*17: 厨川白村の文学の独自性とは、基本的に作家個人の内面に基づくものであったと言える。「創作論 (5) 人間苦と文芸」(『苦悶の象徴』、改造社、1924・2・4、『苦悶の象徴』、1924・10・10訳了、北京新潮社、1924・12) で厨川白村は次のように言う。

「すでにこの生命力、この創造性を肯定する以上、わたくしどもは、この力がそれと反対の方向に働こうとする機械的法則、因襲道德、法律的拘束、社会的生活難、その他色々の力との間に生ずる衝突を以て人間苦の根柢なりと見做さざるを得ない。(中略) 生きていくということは即ちこの戦の苦悩を繰返しているということに他ならぬ。我々の生活が上りでなく深ければ深いほど、生命の力が籠っていればいるほど、この苦しみこの悩みは益々烈しからざるを得ない。胸奥の深きに潜める内的生活即ち『無意識』心理の底には、極めて痛烈にして深刻な多くの傷害が蓄積せられる。そういう苦悶を経験しつつ、多くの悲惨な戦を戦いつつ人生の行路を進み行くと、われわれは或は呻き或は叫び、怨嗟し号泣すると共に、時にまた戦勝の光栄を歌う歓楽と賛美とに自ら酔うことさえ稀ではない。その放つ声こそ即ち文芸である。痛手を負い血みどろになって、悶えつつも、また悲しみつつも、諦めんとして諦め得ず、思い止まろうとしても止まることの出来ないほどに強い愛慕執着を人生に対して持つときに、人間が放つ呪詛、憤激、讚嘆、憧憬、歓呼の声が即ち文芸ではないか。」

\*18: トロツキーは、ブルジョア文学に対して状況によっては弾圧を辞さない、ロシア革命に責任を負う指導者の一人としての厳しい態度をもっていた。

「然しこう云ったからとて、斯様な合致が個々のすべての場合に於て嵌めてよいと云うのではない。もしも革命が必要に応じて橋梁や芸術的記念物を破壊する機能を持っているとしたら、尚更らそれは、革命的社会に内訌を起さしめ、革命の内的勢力——プロレタリアート、農民、智識階級等の——を相互に反噬せしむる虞を持つところの芸術的潮流に対しては、何等の躊躇するところなくそれを破壊

し去るであろう。我々の規準は——明らかに政治的であり、命令的であり、敢行的である。然しそれなればこそ尚更自らの実行の限界を明かにしていなければならない。このことをより明瞭に言い表すために一言しよう。熱狂した革命的検閲に際して——芸術の領域内では、団体的悪感情などの混らない、广大で柔軟性に富んだ政策が飽くまで必要である。」(「第七章 芸術に対する政党の政策」、前掲、298頁)

また、トロツキーは同伴者作家に対して、『ナ・ポストウ』派のような排撃はしなかったけれども、少しも幻想を抱かない厳しい評価をもっていた。しかし同時にトロツキーは、当時のソ連の文学界の状況が同伴者作家を必要としている、と考えた。

「この沈思をこととする智識階級が——一方はたとえ曲がったなりに——革命の完成者であるプロレタリアートよりも、より多く革命の芸術的分野に於て寄与し、現に寄与しつつあるということは、奇妙である。我々は文学的同伴者の成り立ちとその不確実さと、期待に値しないことをよく知っている。しかしながら、その著『裸の年』と共にビリニャークを棄てて、又フセワロード・イワノフを、チホーノフを、ポロンスカヤを、そしてセラビオン一派を排斥し、さらにマヤコフスキイ、エセーニンを棄ててしまったとする——その時には一たい何が残るだろう、未来のプロレタリア文学を償うにはとても足りない不渡小切手位ではないか?」(「第七章 芸術に対する政党の政策」、前掲、294頁)

\*19:『二〇世紀文学の黎明期』(祖父江昭二、新日本出版社、1993・2・25)の「はじめに」は、日本のプロレタリア文学について次のように指摘する。

「二〇年代以降の〈プロレタリア文学〉は、近代あるいは現代の日本文学の歴史にかけがえのない寄与をした。と同時に、歴史的な制約もあり、未熟な面、弱点もあった。自民族ひいては人類の遺産を継承する点で弱かったことも、それが背負ったマイナス面の一つ、しかも軽視できないマイナス面の一つであった。だが、この弱点は、文学・芸術を非社会的・超階級的な所産と見る伝統的・支配的な文学観・芸術観に抗し、文学・芸術を歴史的・社会的な所産ととらえ、それゆえ階級社会の文学・芸術の〈階級性〉を主張するといった画期的で革命的な文学観・芸術観自体が、当時やや簡略に受容された、いわゆる〈史的唯物論〉の入門的な理解に導かれていたために、かえって逆に生じた弱点だった。〈史的唯物論〉によって過去の遺産の〈階級性〉、その敵対性・限界性が指摘され、むしろそれらを否定するところに〈プロレタリア文学〉が成立するという論理に支えられていた。つまり、マルクス主義による〈社会〉の発見、史的唯物論による〈階級〉

の発見という、日本の歴史の上で革命的な意義を持つ思想・理論上の積極的な寄与が、〈生成期〉に不可避の未熟さのゆえに、遺産の拒否というマイナス面と不可分に結びついていったのである。」

自己(内部要求、個性)に基づく魯迅の文学観においても、史的唯物論に基づいて、文学と「社会」、「階級」の関係を明確に発見したことは、画期的なことであったと思われる。ゆえに私は魯迅の文学観上における、厨川白村とトロツキーの基本的関係を批判的継承と発展、そして克服の関係と見る。

\*20:先に引用した『二〇世紀文学の黎明期——《種蒔く人》前後』(祖父江昭二、新日本出版社、1993・2・25)の「はじめに」は、1920年代日本プロレタリア文学の寄与とマイナス面について指摘する。この寄与の面についていえば、魯迅が史的唯物論を受容したときにも、同じような意義をもったと考えられる。

\*21:「三 芸術と階級」(『芸術論』、ルナチャルスキー著、1926年出版、魯迅訳、1929・4・22訳了、上海大江書舗、1929・6、翻訳の底本は、『マルクス主義芸術論』(昇曙夢訳、白楊社、1928・7・30))による。

\*22:「第一章 文学及び芸術の意義」(『チェルヌイシェフスキー——その哲学・歴史及び文学観』「第三篇 チェルヌイシェフスキーの文学観」、プレハーノフ著、蔵原惟人訳、叢文閣、1929・6・13、魯迅訳、季刊『文芸研究』第1巻第1期、1930・2・15、底本は『魯迅訳文全集』第8巻(福建教育出版社、2008・3))で、プレハーノフは次のようにチェルヌイシェフスキーの原文を引用する。

「『良き生活、かくあらねばならない生活は、単純な民衆にあつては、飽食し、良い小屋に住み、満足に眠ることから成立っている、しかしこれと共に農夫にあつては、〈生活〉なる概念は常に仕事の概念の中に包含されている、——仕事なくして生活することは出来ない、それは退屈であるだろう。満足な生活の結果として、力の疲労にまで達しない大きい仕事の時には、若い農夫或は農村の娘には、極めて新鮮な顔色と頬全体には紅の色が現われるであろう——これこそは単純な民衆の解釈による美の第一条件である。多く仕事し、従って丈夫な体格を持つ事によって、農村の娘は満足の食物が与えられる限り、十分に肉付きがいい、——これまた農村の美人の必要なる条件である。上流の〈空気のように軽やかな美人〉は農夫に取っては決定的に〈不恰好〉なものであり、彼等に不愉快な印象すら与える、何となれば彼等は〈痩せ〉を病気か〈傷ましい運命〉の結果であると考えることに慣れているから。しかし仕事は肥満することを許さぬ、で若しも農村の娘が肥えているならば、それは病気の一種であり、〈病弱な〉体格のしるしであり、民衆は大きい肥満を欠点と見ている。』」(335頁－336頁)

魯迅は、1930年3月19日の講演以前に、プレハーノフの引用するチェルヌイシェフスキーのもとの言葉を知っていた。ただ最初にその内容を知ったのは、ルナチャルスキーの紹介をつうじてであったと思われる。

\*23:「魯迅先生の演講」(鄭伯奇、1936・10、『憶魯迅』、人民文学出版社、1956・10、底本は1981・8湖北第3次印刷)による。

\*24: 講演の日時と場所は、『魯迅講演考』(馬蹄疾、黒竜江人民出版社、1981・9)による。

\*25:「文学的階級性」(1928・8・10、『語絲』第4巻第34期、1928・8・20、『三閑集』)で魯迅は次のように言う。

「來信の『食べたり眠ること』という比喩は、笑い話にすぎませんが、しかしトロツキーはかつて『死の恐怖』について古今の人に共有されていることによって、文学の中に階級性を帯びない分子があることを説明しました。その方法は実際のところ大体同じです。」

\*26: ここでは、魯迅のリアリズムに対する考え方が、関連して論じなければならない課題として出現する。しかしこの課題は、ここで論ずるにはあまりにも大きく、重い。稿を改めて、論ずることを期したい。